

ウィリアム・カーロス・ウィリアムズの詩と詩論

Poems and Poetics of William Carlos Williams

加 藤 菊 雄

ウィリアムズ William Carlos Williams(1883 — 1963) は 1962年出版の詩集, *Pictures from Brueghel* において, *Peasant Wedding* と題して,

Pour wine bridegroom
where before you the
bride is enthroned her hair

loose at her temples a head
of ripe wheat is on
the wall beside her the

guests seated at long tables
the bagpipers are ready
there is hound under

the table the bearded Mayor
is present women in their
starched headgear are

gabbing all but the bride
hands folded in her
lap is awkwardly silent simple

dishes are being served
clabber and what not
from a trestle made of an

unhinged barn door by two
helpers one in a red
coat a spoon in his hatband

〔訳〕 酒を注げ花婿あなたの前では花嫁儀式の座につき髪毛乱れて額にかかる一束の実った麦かたわらの壁に懸る客は長い食卓にあって風笛楽師も用意終る犬机下にあつて口髭の市長の姿も見ゆ女達糊づけし頭飾をつけしゃべりにしゃべるひとり花嫁手を組み膝にのせ不器用に黙る給仕されるの

は粗さん濃くすっぱい牛乳か何かなり取りはずした納屋の扉をうまにし二人の手伝いそれを運ぶその一人は赤い上衣スプーンを帽子の帯にさす』と書いている。この詩は Pier Brueghel (1525—1569) の Peasant Wedding「百姓の結婚」と題した絵画を詩に置き換えて表現したものであって、ウィリアムズが到達した技巧の円熟さを示すものである。この一篇の詩によっても知られるように、彼には美辞麗句はない、叙述の単位と叙述の単位の間には因果関係もない、それらは絵画におけるように単なる列挙にすぎない。またそれぞれの叙述の単位の間には「時」の流れによる結びつけもない、すべては平面上に存在する、それは一枚のキャンパスの上に絵具が置かれていると同じように同時的である。したがってこの詩をどの点から読みはじめようともその詩的効果は変わらない、それは絵画をどの部分から眺めようと同じ視覚的効果を持つのと等しいのである。しかも絵画において描写の単位が独立しているとしてもそれらはすべて背景陰影の色とかによってある連係を保っているように、この詩においては必然的に同一行に置かるべき前置詞とその目的語となる名詞や、冠詞を故意に異なる行に置き、または異なった stanza に分離して置くなどして、意識における連係を作り出しているのである。しかも表現の単位はすべて視覚化されるものによっている。一言にして絵画的詩といえよう。確かにウィリアムズの詩は絵画の手法によるものなのである。

ウィリアムズが彼独自の絵画的技法の詩に到達するには約15年を必要とした。彼が詩作を始め、詩集 Poems を出版したのは1909年であって、この頃彼は This was my Keats period. Everything I wrote was Keats. (I Wanted to Write a Poem) といっているように、イギリス浪漫派の詩やシェクスピアの ballad を模倣して数年を経過していたのである。1909年から1910年にかけて彼は欧州に遊び、ロンドンにて Ezra Pound を訪れている。この訪問は彼の詩の転機になったことはいままでもない。Pound は当時 imagism の理論を唱え、Amy Lowell (1894—1925) は彼のこの詩論に共鳴し、アメリカにおいて Poetry: A Magazine of Verse を中心として新詩運動を展開しようとしていた頃であって、ウィリアムズも非常な啓発を受け、彼の詩作は Pound の示唆に従うことが多かった。1913年出版の詩集 The Tempters にはこの事実が明瞭に認められ、この詩集の一篇、Portrait of a Lady は Amy Lowell の Lady と題して中年の婦人の美を讃えたイマジズムの詩と同じく、壮年の女性の美と魅惑を語るイマジズムの影響を受けた詩なのである。

Portrait of a Lady

Your thighs are appletrees
Whose blossoms touch the sky.
Which sky? The sky
where Watteau hung a lady's
slipper. your knees
are a southern breeze—or
a gust of snow. Agh! what
sort of man was Fragonard?
— as if that answered
anything. Ah, yes—below
the knees, since the tune
drops that way, it is
one of those white summer days,
the tall grass of your ankles
flickers upon the shore—

Which shore?
Agh, petals maybe. How
should I know?
Which shore? Which shore?

I said petals from an appletree.

〔訳〕 『あなたのももはりんご樹。その花房は空に触れる。どの空になの。その空はワトーが婦人のスリッパを掛けた所。あなたの膝は南のそよ風、時にはどっと降るにわか雪にもなる。まあ、フラゴナードってどんな男、まるでそれがどんなものの答えになるようね。ああ、そうですとも。膝の下では、音楽はその方へさがって来るので、あなたの足くびの丈高い草が岸辺にちらちらときらめいたのは白い夏の日の一日でしたね。どの岸辺ですって。砂が私の唇にまつわりつく一どの岸辺ですって。まあ、多分花びらなのでしょう。どうして私にわかりましょう。私はりんごの樹の花びらと言っただけ。』と書きイマジズム的詩風の多くを認めるのである。しかしイマジズムの考えには彼は満足できなかった、イマジズムは主観と客観の世界を image において結びつけようとする、image は主観の世界を客観の世界に移入したものであって、写象されたものはあくまで写象であって模写にすぎない。多くのイマジスト達が時の経過とともにイマジズムを去ってしまい、Amy Lowell でさえ最後には古典の世界に逃避したと同じように、ウィリアムズもやがてはイマジズムから離脱してしまった。離脱の理由は一つである。それはイマジズムが詩を単なる正確な描写と模写の位置に止めているからである。しかし、There is a “special” place which poems, as all works of art, must occupy, but it is quite definitely the same as that where bricks or colored threads are handled. (Marianne Moore) 「すべての芸術作品と同じように詩が当然占むべき「特殊」な場所がある。しかし、その場所は煉瓦や色糸が取扱われるとまったく同じ場所である」と語って、詩は模写でなくて、一つの実体であって、詩そのものが一つの世界、一つの静物、一個の存在であることを主張する彼にとってイマジズムの理論をそのままでは承服し得なかったのである。ウィリアムズはイマジズムから離れ去っていったと同時に Pound の影響からも遠ざかった。彼には Pound の博学もなければ深遠な哲学もない、彼の頭脳に image となって生ずるのは、人間の理想とか運命とか神観念ではなくして、しばしば彼の身邊に起こるさ細な出来事、花や蝶、雲や風、そして樹木や庭であった。Pound の深遠さは彼のおよぶところではない。確かに彼の関心するのは A life that is here and now is timeless. That is the universal I am seeking : (Against the Weather) 「現在、ここに存在する生命、それこそ「時」の支配を脱している。それが私が求める永遠なのである」といっているように、日常の些事であって、そこに認められる普遍性なのであった。それは彼が The Pink Locust の中で、

∴
A rose is a rose
 and the poem equals it
if it be well made.
The poet
 cannot slight himself
without slighting
 his Poem—
 which would be
ridiculous.

と書いているように、日常の些事の中に普遍と一般とを見出し、それを一つのバラ、一個の林檎と同じ実体として表現することであった。

ウィリアムズは詩が単なる正確な模写であることに満足しなかったとき、彼は1913年2月12日 New York の Lexington 街にある第69聯隊武器庫で催された cubism や futurism の、いわゆる後期印象派の展覧会を訪れた。そして彼が常に to represent exactly what he has to say CLEAN of the destroying, falsifying, besmutching agencies with which he is surrounded. と語っていた彼の表現様式がその理想的な姿で具体化されて陳列されているのを見た。それは1905年から1910年にかけてマチス Henri Matisse (1869—1954) やルオー Georges Rouault (1871—) やドラン André Derain (1880—1954) によって個性の解放を求め、単純化した太い筆致と純度の高い原色性色彩を用いた野獣派 Fauvism の絵画であり、また第一次大戦中および直後に生じた虚無感、幻滅感を反映し、非合理性、幻想によって社会的にも美学的にも、因襲や権威のすべてを破壊しようとしたピカビヤ Francis Picabia (1879—) デュシャン Marcel Duchamp (1887—) などのダダ Dadaism の作品であった。

野獣派の主張する個性の解放も、ダダが目的とする因習の破壊も結局は、物自体 things per se の追求にほかならない。ウィリアムズが語る destroying, falsifying, desmutching agencies の除去とまったく一致する。それゆえに彼は言葉を代えて、The effect is to revive the senses and force them to re-see, re-hear, re-taste, re-smell and generally revalue all that it was believed had been seen, heard, smelled and generally valued. (The Tortuous Straightness of C.H. Ford) 「その効果は、官能を生きかえらせ、官能をして、見直し、聞き直し、味わい直し、嗅ぎ直し、一般的にすで見、聞き、嗅ぎそして評価したと信じられているすべてを再評価することである」という。彼にとってこのように事物の本質を隠すあらゆる連想、既製観念を除去して、その物自体に肉迫することこそ詩人の使命であり、その捕えたその物自体を恒久的な形態に止めることが詩の目的であった。彼があまりにも有名な一篇の詩、The Red Wheelbarrow において、

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chicken.

〔訳〕「白いひよこ そのかわらの赤い手押し車 雨水に濡れて光る 多くのことここにあり」と書いているが、この詩によって彼が言わんとすることは、日常見慣れ当然のこととして無意味にそして無価値に評価されている平凡な風景や事物も、そのような既製観念や連想を離れ、先入観を棄て、その事物自体に肉迫するとき、so much すなわち A life that is here and now が存在し、a new world that is always “real” を知るというのである。

ウィリアムズは芸術の基礎的問題は共通であるとする。したがって彼は建築技師である弟エドの建築に関する問題を共に考えることによって彼の詩論を発展させ、1937年に The Basis of Faith

in Art として発表した。彼はこの文の冒頭で…everything must come out of someone and relate to him, first and last. And it had to be for all, whether they liked it or not. You ought to know. Houses are to live in, that's one of the finest things about architecture. You build houses, for people. Poems are the same. 「すべては誰かを原因として生じ、その人と関連を持つのは必然である。そしてまた、すべては好むと好まざるとにかかわらず、あらゆる人のための存在となるであろう。当然知ることであるが、家屋は住むためのもので、このことこそ建築物にとってもっともすばらしいことである。あなたは人々のために家屋を造る。詩もまた同じ。」と述べている。彼が someone を原因として生じ、for people としての存在となると言ったのは、彼の理論の一つである the universality of the local (Against the Weather) 「局地物の普遍性」を具体的に表現したものであるが、この考えによると、人間活動のすべては人間存在のための必要性より生ずるものであって、詩もこの事実から逃れ得ないものである。すなわち、What we seem to be getting to is that all the arts have to come back to something. And that that thing is human need (The Basis of Faith Art) 「われわれが結論しようとしていることは、すべての芸術はあるものに帰すということである。しかもそのあるものは人間の必要性である」と明確に述べているように詩も人間が必要とする一つなのである。「必要」という観念は必然的に「目的」を内包する。通常その目的達成にかなうものを useful 「有用」という。この論法において詩はウィリアムズにとって useful なものでなければならない。確かに彼は I insist, yes, that the purpose of art IS to be useful (ibid) 「そうである、私は芸術の目的は確かに有用であることに存すと主張する」と語っている。しかし彼は詩の有用性を当時の思想に反映して、社会的美的因襲や権威の破壊に求めたのである。因襲や権威の破壊に求めたとしても彼にとっては破壊そのもの、すなわち iconoclasm そのものが目的ではない。彼はさらに進んで、Why does a poet write as he does? It may be defiance, but it is defiance because he sees something worth having. He must shake himself free, he himself as one man, from the destroying horror of an oppressive existence, but if he writes it can only be in the hope that he may gather to himself others with whom he would like to see the world better populated (ibid) 「現に詩人は詩を書いているがそのように詩を書く理由は何か。それは一つの挑戦でもある。しかしそれは、手に入れる価値のあるものを見ているがゆえの挑戦なのである。詩人は一つの個体として自我を解放し、抑圧的存在の破壊的恐怖から逃れねばならない。しかし詩人が将来詩を書くとするれば、それは詩人がこの世がもっと善い人によって住われるのを見たいと思う他の人々を自分の周囲に集めたいという希望で書き得るのみである。」という。さらに進んで彼は others with whom I would like to see the world better populated を説明して ability to see clearly beyond the formulations of his day and to crystallize his findings in a durable form for social confirmation, that society may be built more praiseworthy. (ibid) 「現代の公式図表を超越して明瞭に事物を見、見出したそのものを、社会が確認するように、永続的形体で結晶化させる能力」を有する人と語る。彼にとってこの能力を有する人は詩人に他ならないのである。ウィリアムズはまた芸術作品の価値を論じて、作品の価値はその作品の新奇さに存すると語る。すなわち、A work of art is important only as evidence, in its structure, of a new world which it has been created to affirm (Against the Weather) 「芸術作品が重要となるのは、その構成が、創造し確証した新しい世界の証明となる時だけである」といい、また Nothing is good save the new. If a thing have novelty it stands intrinsically beside every other work of artistic excellence. If it have not that, no loveliness or heroic proportion or grand manner will save it, (Prologue to

Kora in Hell)「新奇さを除いてはよいものは何一つとして存在しない。もし事物が新奇さを含んでいれば、それは本質的に芸術的優秀性のあるものの列に立つ。もしなければどんなに美しくとも、どんなに壮大な調和であろうともまたどんなにすばらしい方法であろうともその作品を救い得ない」と語るが、確かにすべての過去の連想、既製観念、社会的通念を除去して事物を re-see, re-feel re-taste, re-hear するとき、そこに出現するのは新奇そのものである。彼は芸術には新奇こそ生命であるとしたのは実に当然なのである。

ウィリアムズは彼の評論集において語ることがきわめて多。詩の題材を論じては Poems, like painting, can be interesting because of the subject with which they deal. (Moore)「詩は絵画と同じくそれが取扱う題材によって興味深いものになる」といい、詩の目的を語っては The objective in writing is to reveal. It is not to teach, not to advertise, not to sell, not even to communicate but to reveal. (Revelation)「詩作の目的は啓示することである。教訓することでもなく宣伝することでもなく売ることでもなく、また伝達することさえもなく、啓示することである」と述べ、詩は事物の単なる模写ではなくして一つの実体であることを信じては There is a 'special' place which poems, as all works of art, must occupy, but it is quite definitely the same as that where bricks or colored threads are handled. (Marianne Moore)「詩は他のすべての芸術作品と同じように当然占むべき一つの特異な場所を持つ。しかしその場所はまったく正確にレンガや色糸が取り扱われるその場所と同じである」と語って、文学理論のあらゆる面におよんでいる。しかしながら一言にしていえば、彼の文学理論は因襲と権威に反抗するそのことだけに帰してしまう。なんとなれば、因襲を打破し権威に反抗したとき、その結果は、The effect is to revive the senses and force them to re-see, re-hear ... all that it was believed had been seen, heard ... 「その効果は官能を復活させ官能をして、見そして聞いたと信じているものをして見直させ聞き直させる」と書いているように、すべての再評価であり、また彼に従えば因襲や権威から脱脚した官能は things per se 物自体に迫るものであり、things per se は A life that is here and now 「現在現地に存在する生命で」あり、そしてそれはまた timeless なものである。しかし、時間を超越して存在するものこそ彼が追求する普遍の存在であり、その普遍な存在を芸術作品として具現化したとき、そこには常に実在する新世界が求められると語るのである。すなわち彼は A life that is here and now is timeless. That is the universal I am seeking : to embody that in a work of art, a new world that is always real. (Against the weather) という。したがって彼が1913年2月17日 Armory Show において最も強い印象を受けたのは立体派、野獸派の絵画の iconoclasm の精神であった。彼はピカビヤ Francis Picabia や マルク Franz Marc そしてドローネ Robert Delaunay, さらにデマス Charles Demuth の絵画を眺めどんなにか驚嘆したであろうか。そこでは伝統の絵画法則のすべてが破壊され、同時に彼等の新しい手法による real な世界が現出していたからである。このことは彼がデマスの I Saw the Figure 5 in Gold (1928) と題する絵を見て、The Great Figure と題する詩、すなわち

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving

tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.

〔訳〕「雨の中光の中私は見た 5 の数字黄金色で消防車についていた それは強く停車信号音をも気にもとめず動いていった サイレンはうなり 車輪はわめき 暗い町をぬけていった」と書いていることによって十分理解されるのである。しかして彼がこのように驚嘆し、そこに現出した new world に魅せられたとき、再び彼は here and now is timeless. That is the universal I am seeking : to embody that in a work of art, a new world that is always real. と痛感するのであった。彼は to embody that と語るがそれは方法の問題であり、彼がしばしば structure という measure と語ったものであり、この方法に関する努力こそウィリアムズをして現代の詩人の最大なものとならしめたものである。そして彼は And what is reality? How do we know reality? The only reality that we can know is MEASURE. 「レアリティとは何か。いかにしてわれわれはレアリティを知るのか。われわれが知り得るレアリティとは唯一つ、それは「方法」であると語り、また A Poetry is a small machine made of words (Lower Case Cummings) ともいい、またこれを称して、structure とも言い、又 A work of art is important only as evidence, in its structure, of a new world…と語るのである。このようにしてウィリアムズは多くの技巧を試みるのであるが、彼の試みはすべて当時スティーグリット Alfred Stieglitz の画廊に集った戦後派の画家達によるものであることはいままででもない。

ウィリアムズは事象を「見直し、聞き直し、味わい直し、嗅ぎ直し、一般的にすでに見、聞き、嗅ぎ、そして評価したと信じられているすべてを再評価する」精神活動を imagination 「想像」であるとする。それは彼が The imagination is the transmuter. It is the changer. Without imagination life cannot go on, for we are left staring at the empty casings where truth lived yesterday while the creature itself has escaped behind us. It is the power of mutation which the mind possesses to rediscover the truth. (Against the Weather) 「想像力は変圧器である。改変者である。想像力なくしては生命は持続し得ない。想像力存在しないとき、われわれは昨日真理が宿っていたが、今はその実体逃げ去って背後にかくれている空虚な包装材料を眺めて居続ける。想像力とは、心が真実を再発見するために所有する変質原因者である。」と語っているところのものである。彼にとって「想像力」は万能であって、there is nothing that a twist of the imagination cannot be something else. (Improvisations) と語るほどである。確かに彼は第一次世界大戦後の混乱時代を経験している、その意味において彼も Lost Generation の一人なのである。なんとなれば彼は従来のすべての価値体系を拒絶し否定し、そして In the world we are confused, embittered, we lose our sense of order and are likely to cling to death because we fear the apparent disorderliness of our lives. We have no faith so we accuse everyone else of breaking his vows. (The Basis of Faith in Art) 「混乱し、悲惨に陥っている世界の中ではわれわれは秩序の観念を失ない、明白な生活の無秩序を恐れるあまりに死に愛着してごときである。われわれには信念がない、そのためわれわれは他の人々が誓を破っていると非難する」と語っているからである。しかし彼が「失なわれた世代」の一人にならないのは彼がすべての価値体系を否定していながらも、否定した価値体系に代わるべき価値の存在を信じ、またその価値認識

の可能性をも確信していたためである。彼は価値認識、真実把握の能力は想像力にありとし、I always agree with the blackguardly artist. Why? Because he lives in a world of the imagination where there is nothing but truth and beauty. (ibid)「私は常にならず者と言われる芸術家と性が合っている。なぜ？ その理由はそうした芸術家は想像の世界に住んでおり、そこには真実と美以外のどんなものもないから」という。しかも imagination の世界は真実が住み、美が宿るところである上、Asphodel, That Greeny Flowerの中で

：

Only the imagination is real!

I have declared it

time without end.

If a man die

it is because death

has first

Possessed his imagination.

といい、想像力こそ real であり、人に真実に生きることを可能にさせるものであるとしているのである。彼にとって過去の連想や束縛の中に生きることは死の生活を送ることであり、free people 自由な人々の unfettered imagination 解放された想像力こそ詩人のものであるとともに人をして真に生きることを得さしめるものであった。それゆえ彼は The Ivy Crown の中で At our age the imagination/across the sorry facts/lift us/to make roses/stand before thorns. …と書いているのである。

ウィリアムズはアイスクリームのメニューや、町の看板によって詩を構成することがある。すなわち、

：

I believe

Spumoni \$1.00

French Vanilla .70

Chocolate .70

Strawberry .70

Maple walnut .70

Coffee .70

Tutti Frutti .70

Pistachio .70

Cherry Special .70

Biscuit Tortoni

25¢ per portion

trees—seeming dead :

the long years—

：

—a fat blode, in purple(no trucking on this street)

POISON !



I believe

WOMAN'S WARD



⋮

などである。通常言葉は事物の表象と考えられる。事物が存在しそれに対して言葉があると考えられる。しかし彼が Everything exists from the beginning I existed in the beginning (The Great American Novel) といったように、初めに事物が存在し、それと同じく初めに言葉も存在した。それは Williams なる名称以前に Williams が存在したと同じなのである。彼にとって言葉は、それが語られるときには、口腔の筋肉感や聴覚によって確認し得る一つの事象であり、またそれが書かれるときには、白い空間における黒や青や赤の線としての視覚的存在である。したがって彼は、nothing sentimental about a machine, and : A poem is a small (or large) machine made of words. When I say there's nothing sentimental about a poem I mean that there can be no part, as in any other machine, that is redundant. (Author's Introduction) 「機械には何一つの感傷的なものはない。詩は小さな（あるいは大きな）言葉で作られた機械である。詩には感傷的なものが存在しないと私が語るときは、詩に他の機械と同じように冗長なものは存在しないといっているのだ」といったが、機械の部品と詩の中のそれぞれの言葉が同じであるということは、言葉はその物自体であって、歯車と同じく一つの意味とそれ自身としての存在を持つ実体であることをいう。すなわち、Words are indivisible crystalsなのである。物自体である言葉は彼が The words must become real, they must take the place of wife and sweetheart. They must be Church—Wife. It must be your wife. It must be a thing adamant with the texture of wind (ibid) 「言葉は実在のものとなるのが必然である。それは妻や恋人の位置を占めるのが当然である。それは教会となり—妻となるべきである。それはあなたの妻となるべきなのだ、それは風の構造をもつ堅実なものなのだ」といっているように、妻や恋人が他の表象ではなくして、それ自身としての存在であると同じく言葉も物自体である。絵画が絵具という実体によって構成されると同じく、詩が言葉という実体によって構成されるのは当然であろう。彼が

The Avenue of Poplars の中で

The leaves embrace
in the trees

it is a wordless
world

without personality
I do not

seek a path

：

〔訳〕「木の葉が抱き合う、林の中、そこは言葉のない世界、個々の存在もなし、私は道を求めず…」と書いたとき、彼は木の葉の繁茂するその林を言葉によって知覚し認識したのではなくして、そのもの、things per se として知覚したのであった。things per se として知覚するとき、媒介、すなわち表象としての言葉は不必要である。この事実が wordless なのである。またこの世界は here and now の次元としての存在であると同時に、さらに予想される多くの状態を含む。今ここでは木の葉は抱き合って静かであるとしても、その中風も吹くであろうし、日も烈しく照るであろう、また木枯しも来、葉は散るであろう。このように限りない状態を含むものはどんな一つの性格にも属さない。それは日光が七色から構成されるとしても、そのものは白光であって、白は色とはいえないと同じである。この事実こそ without personality なのである。

ウィリアムズは Marianne Moore 論の中で Moore の詩を賞讃し、Miss Moore gets great pleasure from wiping soiled words or cutting them clean out, removing the aureole that has been pasted about them or taking them bodily from greasy contexts. For the compositions which Miss Moore intends, each word should first stand crystal clear with no attachments; not even an aroma.……with Miss Moore a word is a word most when it is separated out by science, treated with acid to remove the smudges, washed, dried and placed side up on a clean surface. (Marianne Moore) 「ムーアの詩の楽しさは、汚れた言葉を拭き清め、すっきりと切り取りそしてその周囲に付着している後光を除き去り、また油ぎった文脈からすっきり抜き取ったりすることから生ずる。ムーアが意図する構文にとって、各語はどんな付属物も伴わずに水晶のように透明であらねばならない。彼女にとって言葉が最も言葉として存在するのは、言葉が科学的に分離され、酸処理によっていぶしを取り去り、洗い、乾かし、清潔な面に正しい側面を立てて置くときである」と語ったが、彼自身の詩もまたこの賞讃に値する。彼は The Armory Show において、Franz Marc や Robert Delaunay の画を見た。これら立体派の画家達は事物をすべてその構成要素にまで分析し、その要素の再構成によって事物を表現する。それはウィリアムズが語った re-hear re-see, retaste の具体的実例である。特にドローネ絵、例でいえば、The Town of Paris 1910—1912 においては、画中の人物や物体はすべてそれらを構成する要素に分解されて存在し、しかもそれらの要素は多面に動いて異なる次元の存在へと進む動的運動を示唆している。すなわちそこに感じられるのは here and now にあって、しかもなお there and hereafter を含む、いわゆる timeless の世界であって、すべての時制の合一の瞬間なのである。それゆえにウィリアムズは彼の詩においては余韻や連想を持たない単純な語を用いる。それは日常人々が即座に用いる端的な語であって、その用いられるその場その場において即座に生れる語であり、必要とされる語である。それらはその用いられる瞬間に生き働き、そして新鮮なものとして存在する語である。たとえば次の語において、

Between Walls

| | |
|----------------|------|
| the back wings | 病院の |
| of the | うしろの |

| | |
|----------------|----------|
| hospital where | 翼の建物そこには |
| nothing | 何も |

will grow lie 生えない あるのは
cinders 灰

in which shine その中で光る
the broken 砕けた

pieces of a green 一片の青い
bottle びん

この一篇の詩は一枚の絵画である。病院の背後。すべては灰色。単調な平面と直線の連続。その中
にあって何か生命を感じさせる物。葉の芽かと思えばそれは砕けたびんの一片にすぎない、依然と
して死と絶望の病院。こうした叙述の中において用いられた各語はそれぞれ独立して、全体の中で
その機能を失なうことなしに、また他の語との関連においてもその独自性を阻害されることなしに、
明確にそして強烈にその存在を主張している。絵画にたとえるならば、一語一語は絵を構成する一
つの建物、一つの山、一つの橋である。絵においてはこれらの建物、山、橋は他と判然と区別され
るものとして存在する。これらの存在の一つとして他の存在のためその存在を無視されることはな
いのである。しかもその絵の全体としての構成に対しては、それぞれは独自性を主張しながらもそ
の構成の一成分なのである。この詩においても同じである。この詩の構成要素である back wings,
hospital, nothing cinder, shine, piece of broken bottle, green は形体から言っても独立して配
置され、また意識の面から考えてもすべて独自の心象である。しかもそれぞれは全体として灰色の
絶望をひき起こすように対立して叙述面に置かれている。次の詩もその適当な一例である。

The Nightingales

My shoes as I lean
unlacing them
stand out upon
flat worsted flowers

Nimbly the shadows
of my fingers play
unlacing
over shoes and flowers.

〔訳〕「かがんで靴紐をほどくと、靴の下にあるのは、べったり踏みにじられた花。手ばやく、紐を
ほどいて動く、指の影、靴と花の上にうつる。」そしてこの技巧は同じ Marianne Moore 論の中
で、There is almost no overlaying at all. The effect is of every object sufficiently unco-
vered to be easily recognizable. This simplicity, with the light coming through from
between the perfectly plain masses, is however extremely bewildering to one who has
been accustomed to look upon the usual “poem”, the commonplace opaque board covered
with vain curlicues. 「そこにはほとんど何一つの上張りはない。その効果はすべての事物が充分
露呈され、容易に認識される。この単純さは、まったく飾りのない集りの間から生じてくる光ゆえ
に、普通の詩、すなわち、むだな装飾で覆われた平凡な不透明な厚紙を見ることに慣れた者にとっ
て、なんと困惑の極みなのであろうか」と語るものなのである。

ウィリアムズは詩論においても詩の技巧においても絵画一般の特質にその基盤を置く。彼の詩の

特異性は同時に絵画の特異性でもある。絵画の特異性の一つはその表現されている事物の同時性、瞬間性である。一幅の画の中にいかに多くの動きがあろうともそれらの動きは一瞬の中に凝固し、永遠の現在のものである。そしてまたその動きがたとえ継続的、連系的であろうともそれらは一瞬のつらなりとして存在する。たとえば次の詩、

The Storm

A perfect rainbow! a wide
arc low in the northern sky
spans the black lake

troubled by little waves
over which the sun
south of the city shines in

coldly from the bare hill
supine to the wind which
cannot waken anything

but drives the smoke from
a few lean chimneys streaming
violently southward

〔訳〕「完全なる虹／巾広い弧を低く北の空にかけ、さざなみ騒ぐ黒い湖にまたがる。その上に太陽、南のかた町より輝く。その光冷たく、風にあお向く裸の丘より照る、風に動くものなけれど、細々とした煙突からは煙を追い、烈しく南に流しゆく。」におけるように、多くの動き、すなわち、懸る虹、またがる、騒ぐ波、輝く日光、あお向く丘、煙を追って流す、などの動きは同時的に、すなわち同一時間の平面上に表現され、それらの動きの間には原因結果もない。それは一幅の絵の中にいかに多くの事象が書き出されていようともそれらは同一時間に起こった事象であり、またそれらの事象には何らの因果関係がないと同じである。それは彼が A life that is here and now is timeless. That is the universal I am seeking : (Against the Weather) 「ここ現在に存在する生命現象は時を超越する。これこそ私が求める普遍なものである」と語ったものである。確かに最も直接であって確実なことは現在のここでの一瞬の間の経験である。ウィリアムズの詩がすべて短かく、長詩であっても短詩の連結したものであるのはこのためであって、彼が Another characteristic of all art is its compactness. (ibid) 「あらゆる芸術の他の特質はその簡潔なまとまりであると」語ったのはこの意味でであろう。それは絵画が額ぶちの一定の空間の中にすべての表現がまとめられていることによって実証されているのである。また次の一篇の中には継続的、連系的動きがあるが、それらは時間的に異なる時制の動きであるにもかかわらず、一瞬の同一時間のものとして表現された一例である

The Loving Dexterity

The flower
fallen
she saw it

where
it lay
a pink petal

intact
deftly
placed it

on
its stem
again

〔訳〕「花が、散った。乙女が見た、その所では、花は、ピンクの弁を、こわさない。たくみにそれを、またも、茎の上に置く。」この詩の中「花が散った」「乙女はそれを見た」「花びらを茎の上に置く」という三つの動きは「時」の関係においては前後があり、いわゆる継時的である。しかし絵画での描写ならば、こわれた花卉とこわれない花卉とを画き、こわれない花卉を茎の上に置く描写によって、これらの継時的動きを一瞬の同時的動きとして表現する。ウィリアムズは絵画と同じく一瞬の同時的動きとして表現するため、「花が散った」に対して fallen を用い形容詞に変えて「動き」の意識を消滅させ、また「乙女はそれを見た」「花びらを茎の上に置く」の二つの文に対しては主語の she を省き、しかも接続詞をも用いず、時間的な「ずれ」を感じさせず、したがって同一瞬間の動きである印象を作り出しているのである。

ウィリアムズは事象の同時性を表現するため各事象を個々に隔離して描写し同一平面上に配置する、すなわち各語が一行を構成する例にならうことが多い、たとえば The Locust Tree in Flower のように

Among
of
green

stiff
old
bright

broken
branch
come

white
sweet
May

again

と配列することが多いのである。このような各語の独立的配置は表現された事象の独立に導き、表

現の分裂を生ずることが多い。しかしウィリアムズの詩においては、彼が Marianne Moore 論において white circular discs grouped closely edge to edge upon a dark table make black six-pointed stars. と語ったと同じように、用いられた一語一語はそれらの各語の表現だけに終らず、全体として six-pointed stars として述べられた異なった表現を産み出す。各語は各語として生き、しかも全体を産み出すのである。それは絵画において、画材となった山や川や林がそれ自身として画中にありながらも、その色調、背景、構図など画材以外のものによって連関を保ち、ある一定の方向づけを得、それによってその絵画の全体性を持つものと同じである。確かにウィリアムズの詩は周到な用心深い配慮によって、このような全体性の中の独立性が保たれているのである。たとえば The Yellow Chimney においては次のように書く、

There is a plume
of fleshpale
smoke upon the blue

sky. The silver
rings that
strap the yellow

brick stack at
wide intervals shine
in this amber

light—not
of the sun not of
the pale sun but

his born brother
the
declining season

すなわち、事象を独立して存在させるためにはっきりと感覚的に把握される語、たとえば色を示す形容詞、形状をあらわす名詞は行の後尾、または行の先頭に置く、そして可能ならばその種類の語で一行を形成する。このようにして各語を独自の存在にせしめるとともに、行と行との結びつきを強烈にするため形容詞とそれによって修飾される名詞を行間で分離して、先行の行から次の行に必然な期待をもって進行するように連絡する。すなわち、fleshpale/smoke/blue/sky, silver/rings, yellow/brick, amber/light などがこの例である。また語の独立性とそれに加えるに充満した緊張感を与えるためにその語に広い空間を与えることがある、それは For Eleanor and Bill Monahan において

Mother of God! Our Lady
the heart
is an unruly Master :
Forgive us our sins
as we

forgive
 those who have sinned against
 us.
 We submit ourselves
 to your rule
 as the flowers in May

：

と書き分けているが、この中で the heart, forgive, us などが一語だけで一行を形成し、いい換えればこれらの語は一行分の空間を与えられている。それはそれらの語の著名な存在を示すものであって、それらの語の含有する烈しく強い情感がその占める空間以上に拡大して存在することを示すのである。しかしてこれらの語と語との関係も主語と動詞との結びつき、すなわち the heart / is, we/forgive, などによったり、また前置詞とその目的語、すなわち against/us などによることが多い。

ウィリアムズは詩人と哲学者の相異を論じて、He (the poet) differs from the philosopher in point of action. He is the whole man, not the breaker but the compactor. He does not translate the sensuality of his materials into symbols but deals with them directly. By this he belongs to his world and time, sensually, realistically. (Against the Weather)

「彼（詩人）の仕事は哲学者のとは異なる。詩人は全体に生きる人間であって、分析者ではない、結合者である。詩人は素材となるものの感覚性を表象に変えることはしない、詩人はそれを直接的に取扱う。このため詩人は詩人の世界なり時代なりに官能を通し、現実を通して所属することになる」と語っているように、事象に対するには官能を用いる。抽象観念によって事象を理解するのでなくして、視覚や触覚や嗅覚や聴覚を通じて理解する。「バラはバラであって、詩もそれと同じ」と彼がいったように詩は詩であってバラが感覚的存在であると同じように詩も感覚的な一つの実体なのである。詩が感覚的な一つの実体であるとき、その詩には感覚的な語が多くを占めるはずである。事実としてウィリアムズの詩には感覚的表現の語が多い。たとえば少女のある一瞬における動作を画いた The Girl において、

with big breasts
 under a blue sweater

bareheaded—
 crossing the street

reading a newspaper
 stops, turns

and looks down
 as though

she had seen a dime
 on the pavement

[訳]「大きな乳房に、青いセーター、帽子もかぶらず、通りを横ぎる、新聞を読んでいるが、やめ、

ふりむき下を見る、舗道に銀貨でも落ちているかの様子。」と書いている。この一篇の詩に果して抽象的観念的表現の語がいくつ存するであろうか。それは with, under, on, as though などであって極めて少ないものである。しかもこれらは感覚的な他の語とともに理解されるときには結局は感覚的な語になってしまう。しかもその感覚は視覚に依存するものが大部分である。また Nantucket において、

Flowers through the window
lavender and yellow

changed by white curtains—
smell of cleanness—

Sunshine of late afternoon—
On the glass tray

a glass pitcher, the tumbler
turned down, by which

a key is lying—And the
immaculate white bed

〔訳〕「窓ごしの花、うす紫に黄色、白のカーテンで色変りする。清潔の匂い、午後おそい頃の日の光、ガラス盆にはガラスの水差しと伏せたタンブラー。そのそばには鍵、そしてしみ一つない白のベッド」といっているが、この詩にも感覚的な語が溢れ、うす紫、黄色、白色などの色彩感覚、どこからともなく感じられる病室の臭い、抽象観念はこの詩の中には一つも見出せない。すべては具体であり、感覚的存在である。したがってこの詩を読むことは一枚の油絵を眺めるのと同じ効果を産み、心理の中に病院の一室を明確に存在させる。

約言すればウィリアムズの詩は町医者である彼が科学者として眺める世界が基盤になっている。感情も情緒もともに除去して things per se と眺めた事象がいかに真実であり、実相であるかを痛感したことに始まる。そしてこの実相をいかにして文字によって構築するかが彼の詩論であり詩なのである。しかも彼にとって文字は表象ではなくして things per se の一つなのである。それは彼が

The table describes
nothing : four legs, by which
it becomes a table. Four lines
by which it becomes a quatrain,

the poem that lifts the dish
of fruit, if we say it is like
a table—how will it describe
the contents of the poem

(The Dish of Fruit)

〔訳〕「テーブルは何をも描写しない、四本の脚、それでテーブルになる。四行、それで四行詩にな

る。果物皿をのせる詩，もしそれをテーブルのようだというなら，どうしてそれで詩の内実を描写することになろうか」と述べているように，詩としてのテーブルは果物皿を現実のにせているテーブルであり，それは A rose is a rose is a rose… and the poem equals it… 「バラはバラでバラであり，…詩もバラと同じのもの」と語る一つの entity 実体である。